

2013 年 4 月  
第 4 期( 总第 196 期)

中州学刊  
Academic Journal of Zhongzhou

Apr. 2013  
No. 4

## 【文学艺术研究】

# 地方戏曲是否应固守方言

于海阔

**摘 要:** 地方戏的特色体现在音乐、舞蹈、服装、化妆、绝活、剧情等多个方面,方言不是唯一特色。“保卫方言”和戏曲坚守方言的主张是农业思维和崇古思维的反映。语音改革是京剧和昆曲成为全国性剧种的关键因素。地方戏要扩大影响,必须进行语言改革。文化并非越多越好,戏曲剧种并非越多越好,剧种合流有利于戏曲发展。戏曲作为非物质文化遗产应动态保护,我们应该鼓励方言版和普通话版的戏曲进行竞争。戏曲只有以观众的需求为努力方向,依靠艺术的魅力才能获得市场竞争力。

**关键词:** 地方戏; 方言; 文化多样性; 非物质文化遗产

**中图分类号:** J802

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1003—0751(2013) 04—0161—06

## 一、引言

“中国戏曲是民族文化的瑰宝”这句耳熟能详的话令人振奋和自豪,但与此同时,失望和疑问也伴随而来。既为“瑰宝”,因何未能光芒四射? 中国的 300 多个地方戏除少部分尚能维持外,其他大部分走向了衰亡。“戏曲剧种以每年消亡一至两个的速度迅速地萎缩着;县级的国营剧团大部分名存实亡、人心四散,常年不进行演出。”<sup>①</sup>

地方戏曲走向衰亡,原因是多方面的,但方言造成的理解障碍导致地方戏传播范围受限却是不可忽略的因素。有些地方院团为扩大地方剧种的影响推出了普通话版的地方戏,为挽救戏曲危亡做了很多努力,然而一些学者却站在保护地域特色的角度提出无论什么情况下地方戏都要坚守方言,认为方言是“语言命脉”,因此不能使用普通话的主张。

地方戏是否应固守方言呢? 本文将结合方言、文化多样性与非物质文化遗产保护等对这一问题进行研究。

## 二、方言与地方戏的关系

方言是地方戏的重要特色,地方戏曲近年走向衰落,是伴随着方言的日渐式微发生的。中国历史悠久、幅员辽阔、地理状况复杂,长期处在封闭保守的农业社会;交通和通讯的限制以及其他各种因素造成了今天纷乱复杂的语言状况。孙曼均指出:“方言的形成是社会封闭、经济文化落后、交通不便、地域隔绝的结果。随着社会的发展和进步,方言逐步趋同是必然趋势。现代社会是一种开放的、流动的状态。方言如果不能适应时代的需求而变迁,退出历史舞台,这也是语言自然进化的正常历程,是语言发展的自然规律,是人类无能为力的。”<sup>②</sup>有人提出“保卫方言”的口号,认为“方言是文化遗产,只有永远说下去才对得起祖先”。这种观点实际上是崇古思维和农业思维的反映。方言不仅是交流工具,还有深厚的文化内涵,这是可以肯定的,而这也正是“保卫方言”口号的主要理论基础。但是,“保卫方言”的说法既不理智,也不科学。不忘传统是对的,但如果过分强调则容易走向复古主义。主张“保卫方言”的人表面上是自信的,骨子里却是害怕

收稿日期: 2013—02—20

作者简介: 于海阔,男,厦门大学中文系博士研究生(厦门 361005)。

竞争的保守力量,具有深刻的反现代化倾向。语言学家陈章太说“我坚决不同意提出‘保卫方言’的口号,这种口号是极其不恰当、极其不负责任的。”<sup>③</sup>

由于方言是地方戏的构成元素之一,与“保卫方言”口号相对应的就是地方戏必须使用方言,这种想法的根源仍然是以“祖先崇拜”为特征的崇古思维以及“怕变求稳”的农业思维。过分强调戏曲以方言为代表的地域特色,忽略其他艺术特色,是崇古思维和农业思维的典型表现。认为地方戏使用普通话之后就会失去特色,全国戏曲就会趋向同一化,这种恐慌是反对地方戏尝试使用普通话的主要原因。戏曲史研究表明:新剧种往往就是因为一种地方戏到了客地以后为适应当地情况改用其他语言才形成的,如昆山腔、秦腔传入各地后与当地语言结合,形成新的剧种。艺术之间需要不断交融,假如徽剧、汉剧、秦腔等剧种不在语音上做出牺牲,哪会有京剧的诞生?反过来说,京剧的出现难道就意味着徽剧、汉剧、秦腔等剧种的消失吗?艺术在前进,假如用徽剧、汉剧、秦腔的标准去衡量京剧,京剧恐怕也难逃“不正宗”的责难。在艺术交流这个问题上,最需要的是解放思想。认为用了普通话就意味着方言戏曲的灭亡,这就陷入了“非 A 即 B”的二元对立思维误区。为什么不能在思想上更进一步,让普通话和方言版的地方戏并存呢?有意思的是,有人还承认这样会赢得更多观众的回眸,担心的居然不是地方戏改成普通话后观众不爱看,而只是方言版的没人看了!这是害怕竞争,既保守又不自信的表现。

戏曲进入了自觉状态后,原来的自由竞争状态不复存在。有些地方甚至打出“X 剧姓 X”这样的口号,强调了地方特色,同时也强化了封闭性和排外性,也使地方戏曲在地方主义保护下失去了交流和转化的可能。‘戏曲剧种史早已证明多个剧种是在不断裂变、聚变中不断分化、改组的过程中发展提高的,近代的明显例证就是川剧,现代的明显例证就是越剧。怎么能设想……到了现代社会,我们的所有剧种竟然能够如此门禁森严,不通婚嫁?’<sup>④</sup>地方戏尝试使用普通话,是多个剧种产生变异,互相借鉴甚至产生新剧种的一次机会,但需要一定的艺术敏感性、开放的心态和广阔的艺术视野才能将它抓住。但目前的现状如白燕升所说“相当一些戏曲从业人员,包括一些‘角儿’,只关心自己的‘一亩三分地’……对于和自己‘同宗同源’的兄弟剧种也是不

屑一顾,很狭隘很封闭,让人遗憾和痛心。画地为牢、闭门造车能出什么好戏?!”<sup>⑤</sup>陈世雄指出“任何戏曲剧种都会发生变异,只是程度不同而已,我们既要强调保护剧种的个性,又要认识到剧种变异的不可避免。……当一个剧种产生某种变体,不要为了维护剧种的纯正性而加以歧视,而应该承认新剧种的诞生。”<sup>⑥</sup>其实,戏曲如果有了这样变异的萌芽,我们暂时不必急于命名,只要观众认可,又何必在意它叫什么呢?

说着同一种语言的族群也有着千差万别的文化习俗与世界观。艺术的特色不仅仅靠语言来体现:同样是用普通话表演的相声,天津的相声、湖南的相声、辽宁的相声在艺术风格上却有很大差异;同样是普通话歌曲,《小白杨》、《菊花台》、《精忠报国》和《我的祖国》的艺术特色完全不同;同样是京剧,梅兰芳和程砚秋、尚小云、荀慧生的特色也不一样。方言是地方戏曲的特色,但不是唯一特色。地方戏的唱腔、舞蹈、服装、化妆、绝活以及剧情等均构成特色。因方言差异就放弃对全国观众的争取,是地方戏发展不负责任的表现。语言转换真的使地方特色完全消失了吗?答案是否定的。日语歌曲《北国之春》用汉语演唱时大部分艺术特色都传递了过来;俄语歌曲《莫斯科郊外的晚上》用汉语唱仍能带给我们浓郁的异域风情;欢快动听的蒙语歌曲《吉祥三宝》用汉语演唱也同样让我们陶醉。由此可见,普通话版戏曲会完全失去特色的担心没有必要,因为汉语方言转成普通话丢失的地方特色再多,也不可能比外语和少数民族语言译成普通话丢失的地方特色多!

### 三、地方戏要扩大影响必须进行语言改革

中国戏曲 300 多个剧种中真正称得上全国性剧种的只有京剧和昆曲。地方剧种只有评剧、豫剧、越剧、黄梅戏、秦腔、晋剧、川剧等少数几个流传范围较广,有些剧种传播范围小到只有几个乡县。近年来大批地方戏走向衰亡,面临着本地观众锐减、外地观众无法理解的窘境(即使配备字幕观赏效果也会受影响,因为观众注意力被转移到字幕上)。同时因语言不通,剧目无法传唱,于是有人提出对地方戏进行语言改革,向普通话靠拢,以求在激烈的市场竞争中求得生存,从而避免剧种灭亡的命运。坦率地说,戏曲走向衰亡原因复杂,是多方面合力作用的结果。

救戏曲于危亡,单靠语言上的变革远远不够。但是,语言改革却是扩大地方剧种影响范围的一个有效途径。

京剧、昆曲也来源于地方戏,之所以能够成为公认的全国性剧种,与语言改革分不开。京剧是在徽剧、汉剧基础上,吸收融合了京腔、秦腔、昆剧等的精华逐渐发展而成的。为了争取观众,京剧不但吸收了一些北京土语,还在语音上向北京音靠拢。吴戈认为“京剧所用语音的北京化,是获得北京各阶层群众赞赏的关键。因为一个剧种要在客地立足、发展、落户,首先必须使当地观众能听懂。”<sup>⑦</sup>如果京剧没有一个让人们听得懂的基本语言元素作为重要基础,就不可能有如此广泛的受众面和艺术生命力。发源于苏州昆山的昆曲能够走向全国,语言改革也扮演了重要角色。在梅兰芳、程砚秋等人的建议下,昆曲敢于舍弃苏州土音改用中州韵,这是昆曲成为全国性剧种的关键性因素。

我国数量众多的地方剧种是历代戏曲艺人在大量演出实践中根据观众需求不断调整,在碰撞与磨合中探索出来的。旧时的戏班为扩大市场常去外地演出,为获当地观众认可,会在原有剧种基础上吸收当地唱腔、舞蹈、民歌小调,学习、借用当地方言。很多剧种在音乐、唱腔等方面极为接近,只是语言有所不同,往往都是这种改变和适应的结果。各剧种间相互借鉴,不但语言可以改,甚至连名称都能改,“京戏”这一名称就是由“皮簧”改过来的。改革是否成功可通过市场来检验,生存才是硬道理。历史上很多剧种消亡,新的剧种不断产生,这是戏曲发展的自发状态。戏曲进入自觉发展的时代后,推动戏曲前进的原动力逐渐消失,争取外地观众的欲念也由大变小,连戏曲原有的生态也被彻底打破:艺人变成了国家干部,戏班变成艺术团,甚至演戏也从娱乐为主变成了教育为主。过去的戏班和艺人为了生存不像今天的专家、学者这样顾虑重重,担心增加新的元素会影响某剧种的“正宗性”。戏曲艺术一直随着时代变化,被赋予新的内涵。倘若在戏曲发展史上的各个朝代、各个时期都固守前人已有模式,恐怕今天这样的衰亡命运早在几百年前出现了。

可见,地方戏的影响范围与它所使用的语言密切相关。地方戏要想让更多的人接受,成为大剧种并走向全国,敢于在语言上做出牺牲是第一步。这种牺牲是痛苦的、带有遗憾的,但却是必要的。刘厚

生说“地方戏的最高理想是什么?应该是成为全国性剧种。”<sup>⑧</sup>某些地方小戏没有这种理想,坚持自己的小天地,只供本地区的人自娱自乐,一旦本地观众弃之而去,便失去自救能力,只能向政府呼救。遗憾的是,在众多地方戏生死存亡的紧要关头,相当多的艺人和学者仍对此缺乏清醒认识,坚称方言是地方戏曲的命脉,主张世代守着方言,这就为本来已经衰落的戏曲艺术设置了更多的障碍。

#### 四、戏曲剧种并非越多越好

有人不赞成地方戏在语言上作出牺牲的主要依据之一是“保护文化多样性”。“保护文化多样性”这一说法由西方传入中国之后十分流行,主张“保卫方言”和戏曲固守方言的人士经常将它挂在嘴边。“保护文化多样性”初衷是提倡尊重不同民族和不同地区的文化,促进世界文化共同繁荣,促进世界文化朝积极方向发展。然而令人遗憾的是,有相当数量的人对此产生了重大误解。那么,文化是不是越多越好,文化差异是不是越大越好呢?是不是所有的多样性都对人类有益?保护文化多样性的目的是为了促进人类发展,还是只为了少数人进行研究?

陈少峰认为,主张文化多样性体现越充分越好是学界对文化现状的误读。“实际上,文化多样性和价值多元仅仅表现个性化和丰富性,假如缺乏价值共识或者文化的凝聚力,多样性和多元化会导致一盘散沙。”<sup>⑨</sup>面对全球化的大潮,有些人对文化逐渐走向同一心存恐惧,担心世界大同从而失去个性。这种顾虑完全没有必要,因为政治、经济、地理、历史等各方面的因素决定了世界各地、各民族的差异不可能消失。即使在同一地区、同一民族甚至同一家庭内部,差异也是广泛存在的。诚如阮正福所说:“传统文化或本土文化中落后部分被先进文化(本土生长的或是国外引进的)所取代是不可避免的,但它不是文化的退步或衰落,而是文化的进步和繁荣。……未来世界的文化仍将是多元、多样的,但各国、各民族之间文化的差异性将逐步缩小。”<sup>⑩</sup>

谈到保护文化多样性时,方舟子旗帜鲜明地指出“保护文化多样性是从保护生物多样性引申而来的,其实大谬不然。和保护生物多样性相对应的,应该是尊重文化多样性。文化的主体是有尊严有意识的人,而不是动植物,外人对他人的文化应该尊

重,却不应该自以为高人一等,要当他人的保护人,只许自己变,却不准他人也变。”<sup>⑪</sup>一个简单的道理:坐在现代化的教室里享受国民教育的人不能把没钱上学称为文化多样性;天天吃海参鲍鱼的人不能将别人饥肠辘辘叫多样性;在高干病房享受特护待遇的人不能把因没钱看病找巫师驱邪叫做多样性;开着宝马奔驰在高速公路上潇洒兜风的人不能把偏远山村贫苦农民赶着牛车送年迈老母进城看病称为多样性。文化多样性决不能成为提倡保守封闭的借口和掩盖贫困落后的遮羞布。保护文化多样性也不是“保持现状,支持停滞”的代名词。有政协委员甚至提出通过“不鼓励农村孩子上大学来保护和传承中国文化”<sup>⑫</sup>的建议,这种以牺牲农民的利益为代价保护所谓文化多样性的想法是非常荒谬的,无异于饮鸩止渴。

由上文论述可知,文化多样性绝对不能理解为越多越好。那么,相对于被称为“瑰宝”的戏曲来说,是不是种类越多越好呢?戏曲界许多专家发表了观点。刘厚生说“中国戏曲号称三百余种是一种历史现象,是特点,并不是优点。至少现在不是优点。剧种多,每个剧种的剧团少,力量分散,人员难交流,艺术易保守,发生困难时较难协同努力,共克时艰。而且现在有一种地方保护之风,某剧种冠以本地之名,我就爱护备至,邻县同剧种只因地名不同就不愿或很难关心其成败得失。”<sup>⑬</sup>陈云发一针见血地指出“当时地方戏曲的‘繁盛’建立在经济不活跃、交通不便捷、全国性规范语言不普及的社会不发达的基础上。这种文化上的所谓‘繁盛’状况,从社会发展的角度上看,并不值得自豪和留恋。由于这种落后、分散、闭塞的小农经验形态的社会结构,造成了大量的地方戏曲剧种的剧目创作、演出水准、演员个人水平虽然都不高,但却并不缺乏观众的繁盛现象。地方戏曲剧种多,并不一定是戏曲繁盛的标志,更不会与演出水平(即文化水平)高低成正比。”<sup>⑭</sup>

地方戏中虽然也不乏较高水平的创作和演出,但令人遗憾的是,由于语言障碍,大量剧种“养在深闺无人识”,多年来走不出偏僻小地区,甚至很多地方剧种的名称对外省、外市县的人来说都很陌生。在本地观众被分流,外地人又看不懂的尴尬情况下,有些地方小戏的生存境况就如同雪上加霜,面临被市场淘汰的命运,几乎没有自救能力。尽管政府为

保护这种“多样性”做了大量努力,在政策和资金上给予了很多救助,却仍然难有大的改观,每年都有剧种消亡。对此,国内多名学者如刘厚生、陈云发、余秋雨等都曾提出过剧种合流的建议。有些剧种语言基本一致、声腔基本相同,例如吴语地区的沪剧、锡剧、甬剧均属于滩簧剧种,吉剧与龙江剧均由二人转发展而来,山东的拉魂腔、江苏的淮海小戏与安徽的泗州戏也可视为同一剧种,如能在条件成熟时进行剧种合流,着眼于戏曲的长远发展,显然会对保护戏曲发展更为有利。当然,这项工作不可冒进,应具体情况具体分析,既不可搞一刀切,又不能以保护多样性的名义加以否定。刘厚生指出“如果只因某些极少的差异,或者为了表示‘我这个地方有我自己的剧种’,坚持独立,应该说是一种保守思想,若是戴个帽子,或可称为地方主义。……某些剧种合流,其成果是:剧种少了但没有消亡,剧种的剧团多了,队伍大了,剧目丰富了,音乐表现力强了,演员可以互通互用,小的地方性发展成大地方性,小地方戏成为大地方戏,有困难时互助的机动能力增加了。”<sup>⑮</sup>剧种合流可以保留原有剧种的精华,使新剧种的力量更加壮大。鼓励地方戏进行使用普通话的尝试无疑是一个保留地方戏精华元素的新途径、新机会。

### 五、对戏曲类非物质文化遗产保护的思考

戏曲作为重要的非物质文化遗产,应该怎样保护呢?马知遥指出“在当前的非物质文化遗产保护中主要关注的是对遗产的‘稳态’,而忽视了文化遗产的‘变异性’,因此导致文化空间保护中,原生性的强力维持不是在提升保护对象的质量而是因为保护而使对象本身陷入了困顿。”<sup>⑯</sup>保护非物质文化遗产和保护物质文化遗产不能等同,保护非物质文化遗产就是要保护其灵魂,而不是将其泡在福尔马林里作为标本。对戏曲类非物质文化遗产应提倡动态保护,保护不等于原有的东西一成不变、照单全收,更不等于不参与市场竞争。传承戏曲不能“等、靠、要”,而应“快、争、抢”,主动将观众争取过来。戏曲成为“扶贫帮困”的对象被人保护并不值得自豪,也与“瑰宝”的称谓不相符,戏曲要想重放光彩,必须跟上时代步伐,争取早日自立自强,摆脱长期养成的对救助的依赖,用艺术的魅力让观众心甘情愿地走进剧场,从而对它心弛神往,欲罢不能。戏曲永远靠救助活着是不可能的,历史上也没几个靠救济

活着的艺术能长久的。周育德说“一部戏曲史就是一部戏曲推陈出新的历史,没有哪个声腔、剧种是‘万岁’的,谁也逃不脱不断更迭的艺术规律,历史上有很多戏剧样式都曾辉煌过,元杂剧曾辉煌过一个世纪,最终还是衰落了。历史是无情的,总有一些东西被淘汰出局,历史中优秀的、先进的东西总是会适时而变,不断自我更新、自我完善,才有可能长期存在。”<sup>⑩</sup>

艺术传承不应简单理解成接过接力棒,而是应该做出我们这一代人应有的贡献。白燕升说“整体看来,特别是对戏曲自身规律的认识、剧本写作技巧的掌握、语言辞藻的老到娴熟程度等,我们跟古人还有相当大的距离,也许永远赶不上,就像我们无法企及魏晋书法、唐宋诗词一样。其实在唐诗衰败时,当时的人一定也经历过类似我们的心态。但是紧接着宋词崛起了,宋词的崛起并非唐诗简单的重复。而我们常犯的错误是:在宋代喊叫振兴唐诗。”<sup>⑪</sup>传承戏曲最重要的是传承它自强不息、与时俱进、以观众需求为努力方向的精神品质。罗怀臻认为,随着“非遗”保护理念的盛行,泥古、守旧慢慢变成了一种时髦。唐诗、宋词、元曲、明清小说,一个时代正因为有了自己独特的文学样式才彰显其文学地位和尊严。他甚至以讽刺的口吻反问道“一代有一代之戏剧,传统戏曲现代化、地方戏曲都市化,确实要解决时代的价值取向和审美趣味问题。如果今天的戏剧人仍然捍卫、谨守着上世纪上半叶的戏剧传统,我们不是白活了吗?”<sup>⑫</sup>

保护戏曲的最终目的到底是什么?艺术是为人服务的,如果没有了观众,戏曲艺术的归宿就只能是进博物馆,存在的价值就只剩下为研究提供样本。密封在保险箱里孤芳自赏与其说是保护,还不如说是加速灭亡。因此,保护戏曲的最终目的就是提供满足观众需要的高质量艺术产品。朱恒夫指出:“历来得到长足发展的艺术都是由市场推动的。……戏曲从业人员千万不要以艺术家自居,要把自己看做是生产艺术产品的普通人,而这种艺术产品也有和其他产品一样的商业属性,只有销售给广大的观众,你的生产价值才能体现出来。”<sup>⑬</sup>有人既反对戏曲变成“博物馆艺术”,又反对对戏曲进行实质性的变革,从而形成一种逻辑上的悖论。戏曲如果没有市场,没有观众,就主张国家要拨经费扶持;观众如果不看戏曲,就以高高在上的姿态主张要

培养观众、教育观众。傅晓航指出“如果不是从适应青年人的审美需求出发,让艺术自身的美去打动观众、感染观众,只企图以受教育手段去达到让青年人热爱民族艺术的目的,实际上违背了艺术的特质。”<sup>⑭</sup>戏曲是优秀的文化遗产,但如果不能满足人们的需要,就会被淘汰。去掉“瑰宝”的光环,戏曲其实就是一种文化产品。文化产品要想变成紧俏商品,要以满足消费者需要为第一要务。

“索尼”录音带、“柯达”胶卷普通老百姓现在不用了,原因并非质量不好,而是有新产品取代它们了。假如有人以保护文化遗产的名义号召大家恢复使用录音带和胶卷,恐怕响应的人一定不多。哑剧、无声电影这两种艺术都曾经辉煌过,都是人类文化的瑰宝,虽然现在淡出了人们的生活,但它们的精华仍然存在于其他艺术形式当中。戏曲脱离了观众,该反省的是戏曲界自身,我们无法指责艺术产品的消费者。有人以传承古代文化为由,主张戏曲永远使用方言,实际上是一厢情愿,未替观众着想,犯了刻舟求剑的错误。戏曲本来就是用来娱乐的,古时用来娱神又娱人,旧社会教育水平低下,人口多为文盲、半文盲,因而戏曲承担了传播知识和信息的功能。某些方言和方言戏曲常被称为“活化石”,令一些人感到无比自豪。但冷静地想一想,为什么它们会成为“活化石”呢?是因为过去社会封闭,缺乏交流,因而千百年来当地人保持着古代的说话方式未变,其实古人未必愿意封闭,不想交流,而是受客观条件限制,被迫接受了这样的事实。现在我们终于开放了,但封闭带给我们国家和民族的教训决不应该忘记。如果只因方言是祖先使用的东西就主张今天要继续用,那么甲骨文和篆书是不是也应该继续用在平时的生活中呢?现实情况是“中央文件不使用甲骨文,篆刻字也很少有人问津,青年人不会用篆字写情书。”<sup>⑮</sup>我们不用甲骨文和篆书并不代表将它们丢弃,它们仍是我们研究和了解古代文化的有效工具,只不过是少数专业人员在做这件事,但不能以传承文化遗产为由让普通老百姓平时也必须使用它们。不忘传统、尊敬祖先是正确的,但方式却值得探讨。把祖先崇拜演化成现代人对祖先的生活方式和语言的刻板模仿,恐怕传承的就只是文化的外壳,而非灵魂。正如袁钟瑞所说“牛车是文化遗产,煤油灯也是文化遗产,作为遗产可以在博物馆里保护起来,但是谁也不愿意舍弃电灯点煤油灯,不愿意抛弃

火车、汽车坐牛车。”<sup>②③</sup>

戏曲界有人口口声声说要传承文化,那么戏曲从业者自身的知识修养、教育水平如何呢?“戏曲队伍的文化素质在整个文艺队伍中依然是排在后列。不少优秀青年演员不喜欢读书,不了解时事,写不出一篇短文。有高度文化教养的编导音美主创人员太少。”<sup>②④</sup>打铁还需自身硬。如果自己的文化素质低下,又谈何能担当好这个重任呢?戏曲要想重新振兴,就应时刻把观众放在首位,适应时代的发展,争取早日获得竞争力,而非沉浸在对祖先的怀念之中无法自拔。祖先的文明是今人的骄傲,但我们更应学习和继承他们勇于探索的精神,而不是永远沿用祖先的模式,以“活化石”的传播者自居。

## 六、结语

有人盼望中国的 300 多个戏曲剧种一个不少地永远像过去那样蓬勃发展,这种深厚感情是可以理解的,但感情毕竟代替不了现实。“对于民众来说,非物质文化的发展嬗变不可能听任一种权威力量的指挥,而靠的是自然淘汰,即民众的自愿选择,故自然淘汰也可以称为文化选择。”<sup>②⑤</sup>指望 300 多个剧种永远不变是孤立的、静止的世界观,不符合辩证法。陈云发指出“过去大批地方戏曲剧种实际上是旧的农耕文化的延续或反映,它们最根本的艺术基础是方言和地域特色的山歌、民歌曲调、旋律,随着社会的发展,方言土语被融汇,它们中的大部分剧种终将消亡或奄奄一息。一些地方戏曲剧种消亡还有剧种本身的原因,这些‘先天不足’是剧种的‘胎里病’,没办法救。许多地方戏曲小剧种实际就像一个‘植物人’,即使可以投入抢救的钱再多,也是绝对救不过来的。我们并不需要为一些地方戏曲剧种的消亡太过惋惜,这是历史发展的必然,体现的是一种社会的进步。”<sup>②⑥</sup>

我们应用理性的态度看待戏曲,无论戏曲界怎样努力,想要达到过去那样“锣鼓一响,万人空巷”的壮观场面,人人把戏曲当做主要的娱乐方式已经不可能了。对已经消亡的剧种,也应该尽快做好抢救式记录,对健在的老艺人做好录音、录像、访谈、文本整理,以供研究。对尚未消亡的剧种,除应努力吸收其他艺术元素以增加自身竞争力外,还应以开放包容的姿态考虑同其他剧种、其他艺术进行融合,以

最大的诚意来促进戏曲的创新。

对于戏曲使用普通话的建议,应当在尊重观众的前提下进行认真分析和大胆的尝试,并鼓励普通话版和方言版戏曲进行竞争,而不是一味地强调保存“活化石”。如果对活生生的观众缺乏敬畏之心,以一种居高临下的姿态对待观众,完全按照古人的模式来经营戏曲,实际上就是将戏曲控制在一个封闭不动的状态,逐渐打成一个古董,抽空它创新的活力,从而以爱戏曲的名义为已经奄奄一息的戏曲打上了死结。方言和使用方言的地方戏走向衰落是历史发展的必然趋势。我们对保护非物质文化遗产和文化多样性应树立正确的观念,对戏曲应采取动态的保护方式,使之朝积极的多样化方向发展。

## 注释

- ①②③任荣《我是梨园的一号龙套》,《中国艺术报》2011 年 7 月 11 日。
- ②③④教育部语言文字应用研究所《针对“保卫方言”口号的一场讨论》,中国语言文字网,http://www.china-language.gov.cn/115/2007\_6\_25/1\_115\_1731\_0\_1182773045515.html 2005 年 3 月 31 日。
- ④⑧⑬⑮刘厚生《论地方戏的地方性》,《戏曲研究》2010 年第 2 期。
- ⑤⑱朱渊《白燕升针砭梨园“角儿”心胸狭隘令人痛心》,中国新闻网,http://www.chinanews.com/cul/news/2009/03-24/1615270.shtml 2009 年 3 月 24 日。
- ⑥陈世雄《论戏曲剧种的变异——从歌仔戏说起》,《戏剧(中央戏剧学院学报)》2011 年第 2 期。
- ⑦吴戈《京剧形成的标志与程长庚的历史作用》,《戏曲艺术》1997 年第 2 期。
- ⑨陈少峰《文化误读十种形态 文化建设十种路径》,新华网,http://news.xinhuanet.com/observation/2010-09/27/c\_12611193.htm 2010 年 9 月 27 日。
- ⑩《尊重文化多样性 构建和谐世界》,《人民日报》2005 年 11 月 10 日。
- ⑪方舟子《保护文化多样性要以内心尊重为前提》,光明网,http://www.gmw.cn/content/2005-05/03/content\_227511.htm 2005 年 5 月 3 日。
- ⑫全国政协委员王平《不鼓励农村孩子上大学》,新浪教育,http://edu.sina.com.cn/gaokao/2011-03-08/1325287508.shtml 2011 年 3 月 8 日。
- ⑭⑯陈云发《许多地方戏曲剧种已成“植物人”》,《社会科学报》2008 年 8 月 14 日。
- ⑰马知遥《非遗保护中的悖论和解决之道》,《山东社会科学》2010 年第 3 期。
- ⑰⑲万素《继往开来:创建“民族的科学的大众的”新世纪戏曲文化》,《戏曲艺术》2001 年第 4 期。
- ⑲王新荣《戏曲创新:要不要太“炫”乎?》,《中国艺术报》2012 年 3 月 19 日。
- ⑳安希孟《评“汉字统一天下论”和“抵制英语论”》,《太原师范学院学报(社会科学版)》2006 年第 3 期。
- ㉑刘厚生《走在“百花齐放 推陈出新”的大路上》,《中国京剧》2002 年第 1 期。
- ㉒刘锡诚《非物质文化遗产:理论与实践》,学苑出版社,2009 年,第 129 页。

责任编辑:采薇